

Más allá de los marcos, del lienzo al *readymade*: perspectivas sobre la relación entre el objeto artístico, su entorno espacial y su papel dentro de la experiencia artística

Francisco Javier Navarrete Cota*

Resumen

El artículo aborda las particularidades de la relación abierta que se establece entre las obras de arte, los espectadores y el contexto espacial en el que sucede la experiencia artística. A partir del trabajo de diferentes artistas, entre ellos Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Gordon Matta-Clark y Lina Bo Bardi, se plantea una revisión de momentos en los que se ha reconsiderado la relación entre el objeto artístico y su entorno analizando la relación de la obra de arte con el marco y el eventual desplazamiento del mismo hacia el espacio real del museo o la galería, lo que deviene en el cambio de paradigma del objeto artístico hacia el *readymade* y la instalación.

Palabras clave: Experiencia artística, entorno, interpretación.

Fecha de recepción: enero 2023

Fecha de aceptación: abril 2023

Versión final: junio 2023

Fecha de publicación: agosto 2023

Abstract

The article addresses the particularities of the open relationship established between works of art, viewers and the spatial context in which the artistic experience takes place. Based on the work of different artists, including Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Gordon Matta-Clark and Lina Bo Bardi, a perspective is proposed from moments in which the relationship between the artistic object and its surroundings has been reconsidered. Analyzing the relationship of the work of art with the frame and its eventual displacement towards the real space of the museum or gallery, becoming the paradigm shift of the artistic object towards the readymade and the installation.

Keywords: *Artistic experience, surroundings, interpretation.*

Introducción

“... el significado de toda creación bella reside en igual medida al menos tanto en el alma de quien la contempla, como en el alma de quien la creó”
Oscar Wilde, *El crítico como artista*

En 1957 el artista francés Marcel Duchamp dictó una conferencia titulada “El acto creativo”, en la que afirmaba que en la creación de una obra de arte existen dos polos: por una parte, los artistas y, por otra, los espectadores, quienes descifran e interpretan y hacen su aportación al acto creativo (Duchamp, p.28); con esto, hacía referencia a la *incompletud* de una obra, es decir, que la obra de arte en la sala de un museo —o en cualquier otro espacio— está en un estado latente, susceptible de ser experimentada y, en consecuencia, completada por un sujeto.

Para Duchamp, el espectador, cuando se confronta con una obra y la interpreta, se convierte también en autor de la misma. Un artista presenta un objeto que detona una experiencia en quien lo observa, esta experiencia, que inicia con la vista (aunque no siempre sea así), deviene en un acto interpretativo y de significación. Cuando un objeto artístico significa algo para alguien, está siendo completado.

También Umberto Eco reflexionó en torno a la idea de la obra de arte incompleta, o en sus términos, abierta; una obra con la “posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (1962/1992, p.33). Una obra de arte es un punto de partida materialmente inalterable, pero que en los planos de la interpretación y la significación puede experimentarse y completarse de maneras jamás pensadas por el artista.

Teniendo en cuenta lo anterior, podría afirmarse que cualquier experiencia artística será distinta, porque el binomio sujeto-objeto será único: nunca puede esperarse que dos personas tengan la misma experiencia, y mientras más separadas se encuentren en el tiempo y el espacio, más detalles de ambas experiencias diferirán (Csikszentmihalyi y Robinson, 1990, p.17). Incluso una misma persona podrá tener diferentes experiencias artísticas dependiendo del momento de su vida en el que haga una lectura de una misma obra de arte.

Si bien la compleja relación de este binomio sujeto-objeto ha sido ponderada y estudiada desde la historia y la teoría del arte, el presente artículo propone una revisión de diferentes momentos que han supuesto un cambio en el paradigma de la relación del objeto artístico con su entorno espacial, haciendo especial énfasis en ejemplos del arte contemporáneo que reafirman el carácter abierto o incompleto de la obra de arte al momento de exhibirse en diferentes espacios.

Primero, se abordará el objeto artístico desde la práctica pictórica y la relación que mantiene con el marco que la delimita, un artefacto que se asume como neutral y que, sin embargo, no es únicamente un contenedor, sino un factor trascendental al momento de la experiencia artística. Posteriormente, a partir de la revisión de uno de los cambios de paradigma más importantes en la historia del arte, el *readymade*, se abordará la importancia que artistas como Marcel Duchamp le dieron al espacio en el que se ubica el objeto artístico. Finalmente, se propone una aproximación desde la práctica museográfica a diferentes momentos en los que se ha planteado situar las obras de arte en contextos espaciales específicos que sugieren que la neutralidad en el entorno no existe.

La obra de arte y su marco

El objeto artístico, que en el contexto de este trabajo se refiere a la obra de arte entendida como un punto de partida material, es quizá el elemento que en un primer momento tiene mayor protagonismo dentro de la experiencia, puesto que la mirada se enfoca en él. Aunque no puede existir una experiencia sin un sujeto y necesita ocurrir en un espacio dado, ésta siempre se articula en torno a un objeto artístico.

Lo anterior se debe, en parte, al carácter innegablemente retiniano y material de este tipo de obras de arte, dicho de otro modo, a su presencia en el plano de lo visible, aun si el objeto es solamente un detonador conceptual. Con respecto a estas aseveraciones, el artista alemán Franz Erhard Walther afirma que “el arte es, fundamentalmente, forma y figura [gestalt], incluso cuando tiene un carácter procesual”^[1] (2018, p.74), es decir, que cualquier obra artística está vinculada a un referente visual (objeto) con características específicas. Aun en obras de arte sonoro, procesual o conceptual está implícita una presencia visual en el espacio. Es esta innegable cualidad visual/material de la obra artística la que pone en tensión su relación con el entorno espacial en el que se ubica; éste último, perceptible a través de la visión, por lo cual, retomando las palabras de Erhard Walther, también es “fundamentalmente, forma y figura”.

Queda claro, entonces, que el objeto artístico debe poseer una parte material perceptible (gestalt) que es, al mismo tiempo, portadora de significados. Autores como Hernández coinciden en afirmar que el objeto artístico “está constituido por dos elementos: uno material (el significante) y otro conceptual (el significado). De este modo, a cada expresión material de la cultura (significante), corresponde al menos un componente intencional (significado)” (2003, p.37). De igual forma, el contexto espacial en el que se ubica el objeto puede ser entendido como una expresión material de la cultura y, por lo tanto, estar constituido por los dos elementos antes señalados.

[1] El carácter procesual al que hace referencia Franz Erhard Walther (Fulda, Alemania, 1939), está vinculado a su propia obra, que está conformada en su mayoría por objetos fabricados con tela, a través de los cuales se detonan procesos o acciones que ocurren dentro de una especificidad espacio-temporal. La obra de Erhard Walther se sitúa en un punto de quiebre durante las décadas de 1960 y 1970, en el que fueron cuestionadas las convenciones y categorías de la historia del arte.

Hasta antes de la aparición de la pintura sobre madera o lienzo, las manifestaciones plásticas eran plasmadas directamente sobre los muros. Desde las cuevas de Altamira o los jeroglíficos egipcios hasta los frescos o mosaicos de las catedrales italianas, las obras estaban proyectadas y ejecutadas para existir dentro de un contexto espacial específico, del cual sería imposible desvincularlas.

En este sentido, el marco de las obras es la propia arquitectura. A inicios del siglo XV en Venecia, Italia, —como consecuencia del deterioro de los frescos por la humedad característica de la ciudad— comenzaron a utilizarse lienzos de tela, obtenidos de las velas de embarcaciones, para pintar sobre ellos. Este hecho permitió que las obras pudieran ser transportadas de los estudios de los artistas a su ubicación final, e incluso que hoy en día puedan ser expuestas en museos y galerías de todo el mundo. El lienzo le dio a la pintura la capacidad de cambiar su ubicación y poder ser vista en diferentes espacios, en oposición a la pintura adosada permanentemente a un muro. Esto no sólo le permitió a la pintura desplazarse a otros espacios, sino que, además, le permitió coexistir junto a pinturas de otros autores y de distintas épocas.

Durante el siglo XIX en Europa, las obras de arte eran exhibidas en grandes espacios cuyos muros eran cubiertos de piso a techo con obras colocadas una junto a otra con muy poco espacio entre ellas. O'Doherty utiliza como ejemplo la obra de Samuel F. B. Morse *Galería del Louvre* (1831-1833), en donde puede observarse una galería del museo parisino en la que los muros están repletos de célebres obras de grandes maestros. Al preguntarse cuál es la justificación de esta práctica en términos perceptuales, el autor concluye que cada pintura era vista como una entidad auto-contenida, totalmente aislada de sus vecinos por un pesado marco alrededor (1986, p.16).

El marco, entonces, se comprende como una suerte de paréntesis en el espacio que, por una parte, como afirma O'Doherty, funciona como delimitador y contenedor de la obra y, por otra, funciona como un artefacto cuya función podría compararse con el escenario en una puesta teatral, un contenedor que dirige la mirada hacia un área específica y la denota como obra artística, es decir, el marco tiene la capacidad de hacer que un objeto sea asumido como un objeto artístico. De esa forma, la noción del marco o del perímetro por el que se rodea un objeto artístico, afecta la percepción

del mismo y, en consecuencia, las experiencias e interpretaciones que pueden derivarse.

A principios del siglo XX, artistas como Piet Mondrian, Kasimir Malevich y Vladimir Tatlin se deshicieron del marco para lograr que sus obras estuviesen en contacto con el espacio real de la galería, desechando al mismo tiempo la noción de la obra de arte como una “entidad auto-contenida” (como lo refiere O’Doherty al describir la *Galería del Louvre*). “Sin marco, la pintura podía escaparse hacia la pared; sin pedestal, la escultura interactuaba con el espacio” (Erhard, 2018, p.192).

Al respecto, O’Doherty atina a señalar que una vez que el muro se convirtió en una fuerza estética, modificó todo lo que fuera mostrado sobre él. El muro, en el contexto del arte, se ha enriquecido en un contenido que ha donado sutilmente al arte (1986, p.29). Los límites espaciales de la obra se vuelven difusos y difíciles de identificar, propician intercambios e interrelaciones con el contexto espacial que las rodea. Este desdibujamiento de los límites espaciales hizo conscientes a los artistas de la presencia semiótica de su obra en el espacio y no solamente plástica.

Repensando el objeto artístico: del *readymade* a la instalación

Como ya se ha señalado, la obra de arte tiene una parte material intrínseca que, hasta antes del siglo XX, estaba vinculada casi exclusivamente a la pintura y la escultura. Este objeto artístico, otrora contenido por un marco o colocado sobre un pedestal, a principios del siglo pasado comenzó a ser repensado por diversos artistas que lograron cambiar el paradigma de la pintura y la escultura como única posibilidad de objeto artístico.

En 1917 el artista francés Marcel Duchamp envió a la Society of Independent Artists^[2] (Sociedad de Artistas Independientes) un mingitorio firmado bajo el seudónimo R. Mutt, titulado *Fountain* (fuente), para ser presentado en la primera exposición organizada por la sociedad. Este ra-

[2] Una asociación fundada, entre otros, por el mismo Duchamp en 1916 en Nueva York para exhibir la obra de artistas independientes a través de exposiciones organizadas anualmente sin jurado y sin premios. El único requisito que se estipulaba para participar era el pago de una módica cuota.

dical e irreverente gesto trastocó todas las definiciones de arte que hasta entonces se habían propuesto “rompiendo así no sólo con toda tradición artística, sino también con el mismo concepto del arte y su relación con el museo” (Hernández, 2003, p.157). Por estos motivos, su inclusión en la exposición fue polémica y un tema discutido por los miembros de la Sociedad. Duchamp, quien además fue miembro fundador de la mencionada asociación, defendió que se incluyera el urinario en la muestra, pues en ésta serían expuestas todas las obras que fueran recibidas y cumplieran con el pago de su inscripción. Finalmente, cuando se inauguró la exposición, el mingitorio no estaba expuesto, contradiciendo la única regla de la Sociedad de Artistas Independientes.

Duchamp llamó *readymade* a este tipo de obras que consistían en objetos cotidianos despojados de su función original e insertados en el contexto de una galería o un museo. El artista utiliza este término para referirse a objetos preexistentes (ya hechos) que, sin atravesar por un proceso de manufactura efectuado por el artista, se convierten en detonadores conceptuales de una experiencia artística; “los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte” (Paz, 2008, p.31). Según Paz, el gesto del artista al seleccionar estos objetos es suficiente para llevar a cabo esta suerte de transubstanciación que, sin embargo, sólo es posible a través de un complejo sistema de elementos que van desde el pedestal sobre el que es colocado el objeto o el capelo que lo protege hasta la institución que lo exhibe.

Duchamp estaba irónicamente evidenciando que, así como cualquier imagen es de naturaleza signíca, un objeto, cualquier objeto, también comporta una naturaleza signíca que le es propia. Del mismo modo que una palabra cambia de sentido, cuando se desplaza de un contexto a otro, también los objetos encuentran en los usos, inevitablemente contextuales, la consumación de sus significados. (Santaella en Raveira, 1998, p.83)

Es precisamente por esta reflexión en torno a la translocación del objeto artístico y el paralelismo con fenómenos lingüísticos que el *readymade* resulta importante para el presente artículo. La polisemia de las palabras a partir de su contexto es un fenómeno familiar, no obstante, la multiplicidad de significados de los objetos artísticos —y en específico del *readymade*—

es un fenómeno más complejo, ya que éstos poseen tanto elementos del lenguaje y de la cultura como elementos materiales que se pueden vincular con una gran diversidad de contextos de orden lingüístico y cultural, así como con espacios que determinan las lecturas que se hacen de ellos.

Por último, el *readymade* plantea una importante consideración del contexto espacial de la obra, no sólo como un elemento capaz de alterar los significados de un objeto artístico, sino como un elemento que puede conferir a un objeto cualquiera la cualidad de objeto artístico, conservando al mismo tiempo su cualidad de objeto utilitario. Duchamp, además de desestabilizar la percepción de los objetos artísticos y las convenciones sobre la figura del artista, también trastocó cualquier entendido sobre los espacios destinados a la exhibición de objetos artísticos mediante el cuestionamiento de todos los elementos imaginables dentro de la experiencia artística.

Si bien el *readymade* redefinió la noción del objeto artístico, la instalación incorporó una nueva perspectiva sobre cómo era percibido y utilizado el espacio artístico. Desde principios del siglo XX artistas como Kurt Schwitters comenzaron a explorar el potencial del espacio como elemento de una obra de arte. En 1923 Schwitters comenzó la construcción del *Merzbau* en Hanover, Alemania, (destruido en 1943), una obra inmersiva en la que se combinaban elementos escultóricos, arquitectónicos y plásticos en un complejo sistema que envolvía al espectador en una atmósfera que resignificaba todo lo que se introdujese en ella, por esa razón, O'Doherty apunta que el *Merzbau* era una cámara de transformación. Así, tal como sucede con el *readymade*, que al desplazarse de un contexto a otro adquiere nuevos significados, en el *Merzbau* “la transformación de los objetos es contextual, un asunto de reubicación” (O'Doherty, 1986, p.45).

La obra de Schwitters podría considerarse uno de los primeros ejemplos de lo que después se conocería como instalación, una manifestación artística caracterizada por la incorporación del espacio como elemento de la obra, así como de elementos hasta entonces inusuales y que nuevamente rompieron con el paradigma de las artes plásticas.

El interés de estas estructuras totales ... que crean un espacio que engloba completamente al espectador, se sustenta en el hecho que en tales espacios la diseminación de códigos perceptivos se minimiza hasta constituir una arquitectura en la que se funden los elementos estéticos. (Leenhardt en Ravera, 1998, p.49)

Al contrario de la escultura, en donde el objeto artístico posee dimensiones y características inalterables e impenetrables, la instalación se caracteriza por la presencia del cuerpo del espectador y la posibilidad que le da de participar activamente en la culminación de la experiencia artística.

La esencia de la instalación es la participación, esto puede significar ofrecer actividades específicas al espectador. También puede significar demandar que el espectador camine a través del espacio y que simplemente se confronte con lo que está allí. Los objetos pueden cruzarse directamente en el camino del espectador o volverse evidentes sólo a través de la exploración de un espacio. En cada una de estas situaciones, se requiere que el espectador complete la pieza; el significado evoluciona de la interacción entre ambos (Reiss, 2001, p.XII).

En este sentido, también Duchamp propuso que el espectador no sólo se relaciona con el objeto artístico a través de la mirada, sino también a través de su cuerpo. En 1917, fijó al piso de su estudio un perchero de pared con el fin de hacer que sus invitados se tropezaran con él, esta pieza, titulada *Trebuchet* (trampa), irrumpe en el espacio como un objeto con el aspecto de un perchero, pero que se resignifica con un simple desplazamiento espacial del muro al piso: conserva la apariencia, pero cambia de función. Esta nueva función es quizá, recordarle al espectador su corporalidad y hacerlo consciente del ‘espacio de lo artístico’. Aunque *Trebuchet* no podría ser considerada propiamente como una instalación, podría entenderse como un camino que se abre hacia nuevos paradigmas de lo artístico; así pues, la instalación se constituye como una manifestación artística en la que su carácter abierto e inacabado es por demás evidente. El espectador que la transita necesita completarla física y conceptualmente.

Contexto espacial y la arquitectura museal

Queda claro que aquello que se exhibe en las salas de un museo no puede desligarse de su espacio, es entonces, que la arquitectura museal adquiere también una dimensión semiótica y una hermenéutica. Como afirma Biondi (2007), “la esencia de la obra arquitectónica reside en ... su doble característica de servir a una función y someterse a un lugar, conjuntada a su posibilidad de aportar y modificar el entorno” (p.181). Con el fin de comprender la relación que se establece entre contenedor y contenido, se distinguen

en el presente artículo dos tipos de arquitectura museal: aquella que adapta espacios preexistentes para la exhibición y aquella que crea espacios específicos destinados a exhibir objetos artísticos.

El espacio preexistente puede entenderse como aquél que posee una serie de cualidades dadas que se resignifican al acoger objetos artísticos o al convertirse en soportes de manifestaciones artísticas como en el caso del arte de sitio específico o *in situ*. Este fenómeno resulta bastante común cuando antiguos palacios o recintos religiosos en desuso acogen en sus espacios manifestaciones artísticas que coinciden temporal y estéticamente con ellos, por ejemplo, el Castillo de Chapultepec en Ciudad de México, en donde se encuentra el Museo Nacional de Historia o el Museo Nacional del Virreinato en el Ex Colegio Jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México.

... determinadas obras actuales exigen un espacio y un ambiente muy específicos. Por otra parte, las colecciones de bellas artes expuestas con frecuencia en edificios históricos de carácter monumental crean una estrecha relación entre continente y contenido; es decir, se genera un espacio estructurado, tridimensional, cuyos muros sirven de marco adecuado para la colección de los cuadros. (Hernández, 2003, p.157).

Estos espacios, aunque dejan de cumplir con sus funciones originales (habitacionales, espirituales, etcétera), no sufren una resignificación drástica, pues se encuentran dialogando con objetos que corresponden temporal y estilísticamente. Son, como apunta Hernández, marcos adecuados para dichos objetos.

Sin embargo, por diversas razones como el abandono y el deterioro de edificios históricos e industriales, las instituciones culturales han buscado reactivar estos espacios en desuso como museos o centros culturales. Algunos casos son el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; el Castello di Rivoli en Turín, Italia, o el Laboratorio Arte Alameda y el museo Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México. Usualmente, este tipo de recintos establecen una relación disonante con sus contenidos, o bien se convierten en espacios de experimentación en los que artistas generan proyectos estrechamente relacionados a la historia o arquitectura de las edificaciones.

Por otra parte, están los espacios diseñados específicamente para acoger diversas manifestaciones artísticas, los cuales planifican desde su concepción factores como la iluminación, tránsito y almacenamiento de las obras, y que buscan generar un contexto adecuado para la contemplación de las mismas.

Así como el paradigma del objeto artístico se ha transformado algunos espacios expositivos se han renovado, de igual forma, con la intención de aislar o resaltar los objetos artísticos centrandolo la experiencia artística en el objeto y suprimiendo o neutralizando el factor espacial.

Espacios museales, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), fundado en 1929 y dirigido por Alfred H. Barr, apostaron por la neutralidad de los contenedores: muros completamente blancos e iluminación artificial, características que permitirían exhibir objetos artísticos sin la interferencia del entorno espacial. Esta tendencia, conocida como ‘cubo blanco’, continúa siendo hasta nuestros días una de las más comunes y aceptadas para exhibir objetos artísticos. Mas, la idea de esta supuesta neutralidad ha sido cuestionada, pues incluso el muro blanco resulta relevante en la experiencia artística e informa al objeto y al espectador.

Como sostiene Reiss (2001), la noción de un espacio ‘neutral’ de exhibición se ha ido erosionando gradualmente, las propiedades físicas de los espacios —el burdo, inacabado espacio ‘alternativo’ o la prístina galería blanca— son enormemente importantes en instalaciones donde el espacio se integra en la obra (p.XIX).

La arquitectura museal, cuando es concebida como tal, se convierte en un factor que entra en relación con el objeto artístico. No puede, en ningún caso, desvanecerse o pasar desapercibida por más neutral que ésta pretenda ser.

El artista alemán Franz Erhard Walther plantea un cuestionamiento fundamental en torno a los espacios expositivos y su relación con el contenido: “¿Cómo debería estar concebido un edificio para exhibir arte? De ninguna manera el arte debe adaptarse a éste” (2018, p.84). Sugiere, además:

Los edificios para exhibir arte deberían interesarse por las obras que albergarán. No pueden ser estructuras flotantes con una forma influenciada por el arte y arbitraria. ... No pueden compararse en ningún caso con el arte: la construcción entra en una guerra infructuosa con él cuando pretende ser una obra artística (p.82).

Erhard Walther se decanta por la especificidad y neutralidad de los edificios, consciente del diálogo que éstos establecen con sus contenidos.

El artista alemán primero reflexiona en torno a la relación contenedor-contenido, luego problematiza la existencia del edificio en relación con su contexto: “¿Puede un objeto arquitectónico ubicarse donde sea? ¿Puede una escultura exhibirse en cualquier lugar? No. Ambas deben tener alguna relación con el lugar” (Erhard, 2018, p.174). Resulta, por ende, central la relación que establece un objeto con su contexto inmediato y, a su vez, con contextos mayores que trascienden el espacio museal.

A partir de estas ideas puede trazarse una conexión con las reflexiones en torno a la noción del marco a lo largo de este artículo, puesto que la cuestión del marco no es un problema que se aborde únicamente desde la práctica museográfica o del diseño de exposiciones, sino que ha sido parte central de la práctica artística contemporánea, en donde la idea del ‘marco’, se expande más allá del marco físico de una obra.

El artista estadounidense Gordon Matta-Clark, quien a finales de la década de 1960 y a principios de la década de 1970 comenzó a desarrollar importantes trabajos de sitio específico, igualmente se cuestionó sobre la noción del marco como un artefacto con un papel activo en la experiencia artística.

Parte de la reacción de Matta-Clark hacia el modernismo fue el estudio crítico de la función de los marcos: desde el marco de la institución cultural hasta el marco de la imagen. O’Doherty y Matta-Clark comparten la opinión de que el marco de la obra de arte es algo que limita, define y revela nueva información al espectador (McTighe, 2012, p.43).

En el caso de Matta-Clark, resulta interesante la percepción que tiene sobre el marco de la obra como una entidad capaz de ser vista en el contexto de marcos de orden institucional, pues éste se inserta a su vez en contextos cada vez más grandes que van de lo particular a lo general: el marco de la institución, el del barrio, el de la ciudad y así sucesivamente. La obra, en ese caso, interactúa con todos estos contenedores en los que se inserta y que la redefinen dependiendo de cómo se relacione con ellos.

En cuanto a la relación entre las obras, sus marcos y los contextos espaciales, el trabajo de la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992), en relación a los sistemas expositivos, supuso una ruptura definitiva con la hegemonía del muro como soporte de la pintura. Durante la primera mitad del siglo XX, Bo Bardi comenzó a diseñar soportes expositivos para

las obras de la colección del Museo de Arte de São Paulo (MASP), a través de los cuales otorgaba a las obras de arte una dimensión contemporánea y la posibilidad de vincularse con el entorno espacial. Sin embargo, fue hasta 1968 cuando Lina Bo Bardi diseñó para el MASP (cuyo edificio también diseñó Bo Bardi) los caballetes de cristal (*cavaletes*), un sistema expositivo conformado por una base de concreto y madera que sirve como soporte para grandes paneles de cristal sobre los que se montan las obras. De esta manera, las piezas de la colección parecen estar flotando en un contexto siempre cambiante.

Los *cavaletes* rompen con la jerarquía, la linealidad y las convenciones de la historia del arte al estar montados en una disposición sinuosa, de tal forma que invitan al visitante a atravesar diferentes temporalidades y geografías para dar autonomía al espectador y a la obra de arte en la constitución de su propia narrativa en relación con las otras obras. (González, 2020, p.11).

Tal como señala González, un hecho importante de los *cavaletes* de Lina Bo Bardi es que otorgan cierta autonomía tanto a las obras como al espectador, permitiéndole recorrer el espacio museal a su arbitrio y generando conexiones entre obras y el espacio que pueden no corresponder a las líneas curatoriales institucionales. A través de su práctica arquitectónica y museográfica, que en muchas ocasiones linda con lo artístico, Bo Bardi propone una nueva forma de entender la experiencia en la que el objeto artístico, el sujeto y el espacio forman parte de un proceso abierto y dinámico.

Conclusiones

Si bien los artistas y obras que se abordan en este artículo no comprenden una revisión exhaustiva con respecto al tema, pueden servir como puntos de partida para poner de relieve la relación que tanto la obra de arte como el sujeto establecen con el contexto espacial en el que se ubican. Una relación que es inevitablemente cambiante y, retomando el término de Umberto Eco, abierta.

En suma, los procesos de interpretación que pueden llevarse a cabo dentro de la experiencia artística involucran más que al binomio sujeto-ob-

jeto, ya que el objeto artístico, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha situado en una compleja relación con el entorno espacial en el que se ubica. Si antes el marco le permitía a la obra tener límites bien establecidos, con su dilución, el objeto artístico se vuelve permeable y toma información de su entorno deviniendo en una experiencia artística caracterizada por la posibilidad de incluir el espacio como parte del objeto artístico.

Referencias

- Biondi, S. (2007). *Una visión hermenéutica de la teoría de la arquitectura en México*. Limusa, Tecnológico de Monterrey.
- Csikszentmihalyi, M. Robinson, R. (1990). *The art of seeing: an interpretation of the aesthetic encounter*. Paul Getty Museum.
- Duchamp, M. (1957). The Creative Act. *Art News*, 56(4), 28-29.
- Eco, U. (1992), *Obra abierta* (R. Berdagué, Trad.). Planeta-Agostini. (Trabajo original publicado en 1962)
- Erhard Walther, F. (2018). *Arquitectura. La destrucción del espacio*. Estancia FEMSA, Casa Luis Barragán.
- González, J. (2020). *Lina Bo Bardi: un proceso de desaprendizaje*. En *Lina Bo Bardi: Habitat*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Hernández, F. (2003). *El museo como espacio de comunicación*. Trea.
- McTighe, M. (2012). *Framed spaces: photography and memory in contemporary installation art*. Dartmouth College Press.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Lapis Press.
- Paz, O. (2008). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. El Colegio Nacional; Ediciones Era.
- Ravera, R. (Comp.) (1998). *Estética y Crítica: los signos del arte*. Eudeba, Universidad de Buenos Aires.
- Reiss, J. (2001). *From margin to center: the space of installation art*. MIT Press.

* Francisco Javier Navarrete Cota (Naucalpan, 1993) ha colaborado en los departamentos de educación de museos nacionales e internacionales. Actualmente se desempeña como asistente de educación en el Museo Jumex de la Ciudad de México. fj.navarrete.cota@gmail.com ORCID 0009-0009-1007-5122



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.